KOCHS MONOGRAPHIEN · V.







Kochs Monographien

V.

Ernst Moritz Geyger

BERLIN—FLORENZ

Mit Text von

M. RAPSILBER—BERLIN

VERLAGS-ANSTALT ALEXANDER KOCH * DARMSTADT





OTTER UND KRÖTE.

ERNST MORITZ GEYGER.



as Kunstschaffen von Ernst Moritz Geyger steht nun schon seit einem halben Menschenalter in üppigem Flor, Blüte an Blüte entsprang aus einem genialen Gestaltungstrieb und reifte eine Fülle herrlicher Frucht an der toskanischen Sonne. Und doch ist noch niemals im Zusammenhang über dieses reich entfaltete Künstlerleben berichtet worden. Das kann Wunder nehmen in unseren hochgradig publizistischen Zeitläuften. Ebenso haben wir hier vorliegend den ersten Versuch, das Werk Geygers in den Hauptzügen bildlich zu veranschaulichen. Geyger gehört offenbar nicht zu den Künstlern, die sich schnellfertig an die Öffentlichkeit drängen. Er arbeitet nicht für Ruhm und Gewinn, sein Schaffen ist innerstes und eigenstes Erleben, und hat sich die treibende Kraft im vollendeten Werk ausgelebt, so ist damit des Meisters Anteilnahme erschöpft. Nicht das Werk an sich und nicht die Begierde nach dem Effekt, den es auf andere macht, sondern die Arbeitsfreude, das ringende Werden, das peinigende Zweifeln und das heisseratmende Bezwingen der idealen Aufgabe ist der Kern des künstlerischen Vollbringens. Auf der Höhe des ersten Horizontes türmen sich tausend andere auf, und ach, das Menschenleben ist so kurz und die Fülle der Naturwunder, die es zu meistern gilt, so gewaltig, dass der starke und schöpferisch begabte Mensch niemals selbstgefällig auf den durchmessenen Weg zurückschaut. So mochte es wohl kommen, dass Geyger zehn Jahre und länger keine Berliner Ausstellung beschickte, so sehr sich auch die Schöpfungen in seiner Werkstatt mehrten. Dann aber auf einmal griff es mächtig von aussen her in sein stilles Reich. Der Deutsche Kaiser erwarb den Bogenschützen für die Gärten von Sans-Souci, gab den ersten Silber-Spiegel für die Kaiserin in Auftrag, die Stadt Berlin eignete sich den Marmorstier für den Humboldthain an, der preussische Staat forderte die ideale Frauen-Büste für die Berliner National-Galerie. Nun stand der Künstler im hellsten Licht der Öffentlichkeit, nun war es endlich an der Zeit, das Werden und Wachsen und die Ziele dieser wundervoll gereiften Kraft des Näheren darzutun.

Geyger hat die Berliner Akademie besucht, und in den Lehrklassen befinden sich Zeichnungen von ihm als Muster Berliner Art. Trotzdem ist der Künstler nicht der Berliner Schule gutzuschreiben, er fügte sich niemals in eine der landläufigen Formeln oder Überlieferungen, auch hatte kein Meister bestimmenden Einfluss auf ihn. Das kam daher, weil ihn ein eingeborenes Etwas warnte vor dem Einlenken in die akademische Heerstrasse, weil er schon eine in sich geklärte Persönlichkeit war, als er in die Akademie eintrat. Ein prädestinierter, persönlicher Wesenszug ward ihm von der Allmutter Natur mit auf den Weg gegeben; ehe er mit Menschen sprechen konnte, also schon in der Wiege, verständigte er sich mit der Tierwelt, ein ursprüngliches Genie machte ihn zum Tier-Plastiker. Seine anderen Formenkreise sind eine Erweiterung des ersten. So war und wurde immer wieder die Natur seine Lehrmeisterin und aus diesem ewig jungen Born schöpfte er die Zauberkraft der reinen Individualität, die nicht aus Zeit, Umgebung oder Schule, sondern allein aus sich selbst zu erklären ist. Um das Werk Geygers webt ein feiner Renaissance-Nimbus. Man könnte meinen, er wäre bei Donatello in die Schule gegangen. Doch genau betrachtet, ist damit die Deutung von Geygers Art nicht erschöpft, vielmehr muss gesagt werden, dass er in demselben geistigen und sonnigen Milieu heranreifte, wie die alten Meister, dass in Florenz dieselbe Natur auch ihn anzog und erzog. Der gewaltige Einfluss der toskanischen Kunst warf ihn nicht um, er assimilierte die Vorbedingungen seines Schaffens mit der alten Kulturblüte und die Berührung mit der echtesten und edelsten Renaissance stärkte und veredelte die ihm innewohnende lautere Individualität. Wollen wir also den Entwicklungsfaden

von Geygers Kunst anspinnen, so können wir nicht diese und jene Lehr-Begriffe oder künstlerischen Einwirkungen als Grundlage seines Werdens konstruieren, sondern müssen bei seinen rein menschlichen Anfängen anheben. Wie bei jedem reinen Individuum ist auch hier das Kind der Vater des Mannes und das begnadete Schoßkind der Natur der Prototyp des späteren Meisters. Geygers vollendete Meisterschaft datiert aus dem Jahre 1888, als er die kleine Affen-Disputation und seine erste Plastik, die Nilpferd-Gruppe, schuf.

Die frühesten Kinderjahre Geygers haben also zur Veranschaulichung des Lebenswerkes eine grosse Bedeutung. Der Künstler selber kann sich nicht genug darin tun, seine allerersten Eindrücke als grundlegende für das Leben zu betonen. Geboren ist Geyger am 9. November 1861 zu Rixdorf bei Berlin. Damals war das noch nicht Vorstadt von Berlin mit himmelhohen Mietskasernen, sondern ein idyllisches Dorf, das sich in den Sonnenfrieden weit hinter der Hasenhaide einbettete. Das Kind atmete also lautere Natur ein und dieses Glück war ihm auch weiter beschieden in Oranienburg und Potsdam, wo er des öfteren weilte und seinem Naturell sonnigste Freiheit lachte. Geyger selber entwirft über seine frühe Tier-Liebhaberei und über die Liebe der Tiere zu ihm ein fesselndes Bild, an welchem ich keinen Zug kürzen möchte. Im ersten Lebensjahre lag das Kind, während die Mutter im Hause ihrer Arbeit nachging, draussen im sonnigen Garten im Korb, wo ein grosser Hund zu seinen Füssen als eifersüchtiger Wärter posierte und eine ernsthafte und gravitätische Anhänglichkeit an den Kleinen bekundete. Schon im dritten Jahre war der Künstler in Geyger erwacht. Da sass das Männlein am Fenster, um die vorbeiziehenden Kühe und Pferde und Gänse-Herden auf die Schiefertafel zu zeichnen und vornehmlich die beiden Ziegenböcke, die ihn spazieren fuhren. In der Schule war er natürlich kein Musterknabe, hier zeichnete er hinter dem Rücken seines Vordermannes die Schwalben, die das Haus umkreisten, die Gespanne, welche die Dorf-Strasse hinabrasselten und anderes mehr. Im Sommer war er stets auf dem Lande, wo er die Lämmer auf die Weide trug und porträtierte, und ebenso die armen Fische und Krebse, die er listig einfing, und ferner den Pony, den ein alter Kinder-Freund ganz in seinen Dienst gestellt hatte. Unzählige Tiere brachte der Knabe ins Haus, wie weisse Ratten und Kaninchen und Hunde, die ihm nachliefen, sogar eine Mütze voll junger Frösche, welche in der Stube herumsprangen, bis der eine oder andere als gedörrte Mumie aus versteckten Winkeln wieder zum Vorschein kam. Ferner waren dann die schönen landschaftlichen Umgebungen von Oranienburg und Potsdam mit erzieherischen Eindrücken wesentlichster Art verknüpft. Hier offenbarte Geyger bereits eine Schärfe der Naturbeobachtung, die bei den Lehrern Verwunderung erregte. Mit dem neunten Jahre fing Geyger das Porträt-Zeichnen nach der Natur an. Die Bilder wurden mit einem Dreier honoriert und als Wunder-Leistungen in den Abend-Gesellschaften herumgereicht. Neben Kopieen nach Max und Moritz von Busch entstanden eigene Kompositionen von Hexenküchen, lustigen Handwerksburschen, Teufeln und derlei Ausgeburten. In derselben Zeit auch schnitzte der übereifrige Knabe Köpfe aus Brennholz, an denen das Blut aus den unvermeidlichen Handwunden herablief, von welcher Tätigkeit heute noch die Narben in der Meisterhand sprechen. Mit dem zwölften Jahre modellierte er dann Pferde nach der Natur und aus der Erinnerung, ebenso Kühe und Wildschweine, doch mangels jeder künstlerischer Anweisung nahmen die vertrocknenden Modelle allemal ein trauriges Ende. Sein Zimmer hatte der heranwachsende Knabe mit den seltsamsten Naturalien und mit Totenköpfen und Menschengebein phantastisch ausstaffiert, sodass sich selbst Erwachsene scheuten, das Dantesche Inferno, wie es hiess, zu betreten.

Die akademischen Jahre 1877—1882 sind im Lebensbild Geygers von keineswegs wesentlicher Bedeutung. Lediglich als Maler bildete er sich hier aus und es ist kennzeichnend, dass er gerade die Malerei wenige

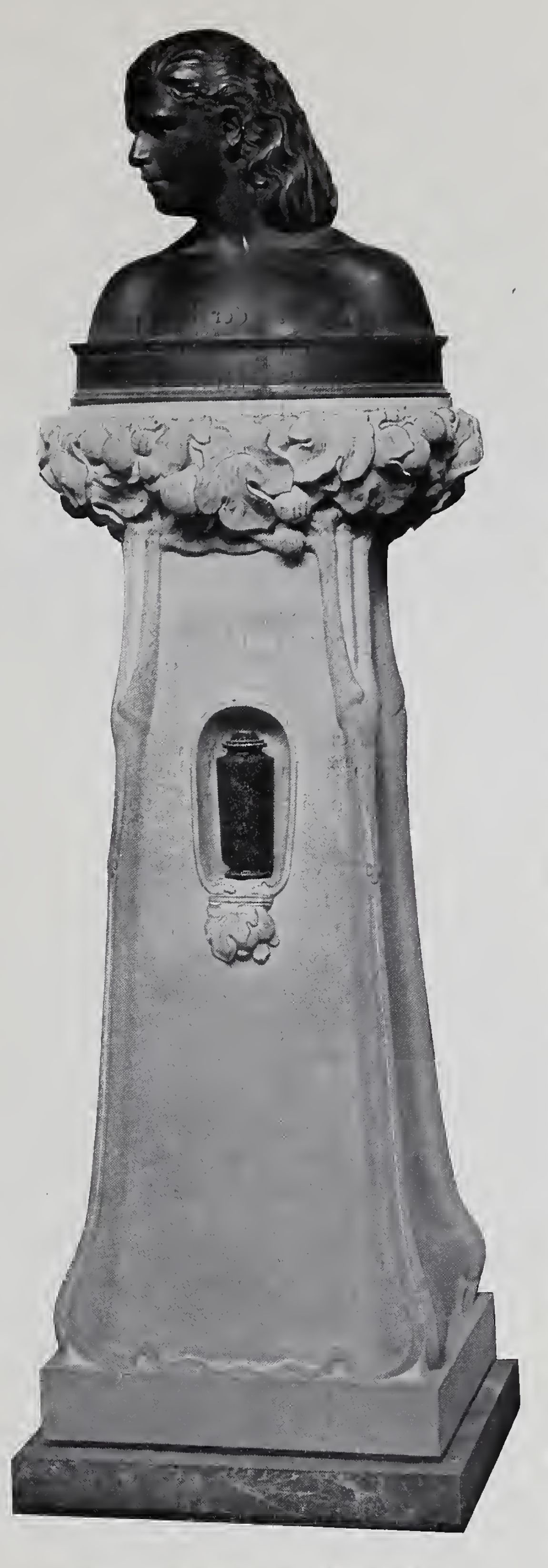


BÜSTE IDEAL-FRAUEN-KOPF. TON-STUDIE.

Jahre später völlig fallen liess. Nicht etwa aus mangelnder Begabung, sondern in der Erkenntnis, dass sein prägnantes Formen-Talent sich freier und feiner in den Künsten der reinen Form, in der Graphik und Plastik, entfalten könne. Die Ursprünglichkeit seiner Beanlagung trat auf der Kunstschule wie auf der Akademie sofort zu Tage. Dort war es das Wandtafel-Zeichnen vor grossem Auditorium, welches eine ungewöhnliche Formenkenntnis offenbarte und hier die intuitive Formenkonstruktion, die bis auf heute seine Stärke geblieben und die gegen den knochenlosen Impressionismus unserer Tage markant absticht. In Berlin war Geyger Schüler von Thumann, Michael und Meyerheim. Es ist selbstverständlich, dass er mit dem Tiermaler Meyerheim Fühlung suchte, er fand bei ihm gewiss auch Aufmunterung und Förderung, so sehr auch die Art beider Künstler auseinandergeht. Meyerheim gipfelt in der witzigen und witzelnden Pointe der Tierdarstellung, Geyger geht mehr auf den Humor und die Launen der formenbildenden Natur, nie aber tastete er einem anthropomorphen Witz zu Liebe die dem Tier innewohnende Würde an. Nach Vollendung der akademischen Studien betätigte sich der Künstler drei Jahre vorwiegend als Maler, bis er sich 1885 auf die Graphik verlegte und nunmehr rein als Autodidakt seine weitere Entwicklung anstrebte. Dass er als Maler für seine Zeit nicht ohne Bedeutung gewesen, beweist die goldene Medaille, die ihm 1886 auf der Münchener Ausstellung zuteil wurde. Natürlich dominierte auch in der malerischen Epoche das Tierbild. Da sehen wir als eine Jugend-Arbeit aus dem Jahre 1880 den Bacchus-Knaben mit dem jungen Löwen-Gespann und dem Kinder-Gefolge, ein Werk, in welchem sich eine eigenartige Frische ausspricht. Aus dem Jahre 1883 datieren dann einige Stillleben, so die Stücke mit Lachs und Pute und mit Reiher und Ente, die in der Zeichnung namentlich die Form bis in die kleinste Struktur klarlegen. Künstlerisch noch höher steht der Kuhstall mit dem greifbar prächtigen Viehbestand. Dazu gesellt sich im folgenden Jahr eine Reihe von Porträts, unter welchen diejenigen einer Dame im Reitkleid und der Schwester des Künstlers damals sehr bemerkt und gerühmt wurden. Doch da die Malerei nur Episode gewesen, so beansprucht sie im Lebenswerk, wie es uns heute vorliegt, keine integrierende Wichtigkeit.

Aus einem mehr und mehr überwiegenden zeichnerischen Studienfleiss erwuchs bei Geyger naturgemäß das graphische Kunstwerk. In schnellen Pulsen strebt er auf dem neuen Gebiet vorwärts, sofort erfasst er die graphischen Probleme nach allen Richtungen hin. Nachdem er den Kreis der Möglichkeit durchlaufen, in seinen beiden grossen Platten die Meisterwerke der Zeit vollendet hat und nun ersah, dass ein Hinausstreben und Hinausschreiten über das letzt erreichte Ziel nicht mehr möglich ist, stellte er nach einem Jahrzehnt intensivester Betätigung auch die Graphik ein. Nach Vollendung des Botticelli-Stiches und der grossen Affen-Disputation hat Geyger kein Blatt mehr radiert oder gestochen und darüber sind mittlerweile zehn Jahre vergangen. Es geht daraus hervor, dass wir es hier mit einem

von jenen seltenen Künstlern zu tun haben, welche die Kunst lediglich der Kunst wegen betreiben und deren Schaffens-Motive rein ideale sind. In unserer merkantil veranlagten Zeit ist es unerhört, dass ein Künstler eine bis zum Höchsten u. Feinsten ausgebildete Fähigkeit nicht fürder als Goldgrube ausbeutet. Da wir ein Gleiches auch auf dem Gebiet der Feinplastik sehen werden, so mag diese Eigenheit an dem Geygerschen Naturell als eine Demonstration von Künstler-Würde und echt deutschem Idealismus den verehrten Zeitgenossen vorgetragen werden. — Soweit es der gegebene Raum verstattet, wären nun die graphischen Einzelwerke des Näheren zu kennzeichnen, wobei jedoch zu bemerken ist, dass von 1888 ab auch die Plastik einsetzt. Auf der Berliner Ausstellung 1887 erschien der erste Zyklus von Geygers Radierungen in Gestalt der beiden Hirschblätter und von vier Teilen eines in grösserem Umfange geplanten Tierwerkes. Das letztere datiert aus dem Jahre 1886 und alle sechs Radierungen sind in diesem Heft reproduziert. Was Geyger im allgemeinen für die Tierwelt einnimmt, ist nicht bloss eine persönliche Neigung und kaprizierte Vorliebe, sondern eher die Freude an dem unendlich graduierten Formenreichtum der schaffenden und entwickelnden Natur. Am Tier treten die Absichten der Natur deutlicher zu Tage als an dem von der sogenannten Kultur applanierten und vom Schneider maskierten Menschen. Die unverfälschte Seele, der reine Instinkt, die auf den leisesten Anreiz reagierende Muskelfunktion, die ursprüngliche Schärfe und Virtuosität der Sinne und überhaupt die lautere Naivität des von der Natur gegebenen und in den Lebensbedingungen ausgebildeten Karakters — alles das gibt dem bildenden Künstler die wundervollsten Motive an die Hand, ein Einleben in die Tierseele bietet einen unerschöpflichen Born von Beobachtungen und so sind denn auch die Tier-Darstellungen Geygers bis in die undefinierbaren Feinheiten hinein zu geniessen und besonders nachzuempfinden. — In



IDEAL-FRAUENBÜSTE. BRONZE U. SANDSTEIN.
KÖNIGL. NATIONAL-GALERIE—BERLIN 1902.

jenem ersten Tierwerk aus der Berliner Zeit ging der Künstler vornehmlich darauf aus, die Schaffenslaune der Natur zu symbolisieren, die Variationen und Kontraste, die Würde und die Komik, die Grösse und die Zierlichkeit ans Licht zu rücken. Ist in dem Löwenpaar die majestätische Vornehmheit, in der Elefanten-Toilette die gesteigerte Kolossal-Form, die übertriebene Monumentalität veranschaulicht, so in dem Marabu, der wie der Prediger in der Wüste auf dem Buch mit den sieben Siegeln steht, eine Grotesk-Form schwülbrütenden Sumpflebens. Diese Blätter sind geistreich und aphoristisch in der Zeichnung. Hier taucht auch in einem Vorläufer der sogenannten kleinen Affen-Disputation das erste Vorspiel zu dem späteren grossen Thema auf. Die drei Orangs und der Schimpanse geben sich in ihrem Käfig angesichts der rings versammelten Menschenmenge darwinistischen Studien hin. Die Verwandtschaft zwischen Mensch und Affen wird ja in den Zoologischen Gärten ganz offenbar. Man beobachte einmal des Sonntags in Berlin das Benehmen der Menschen im Affenhause. Sie fühlen sich da so heimisch, dass sie auch durch den Gestank nicht vertrieben werden und es ist also einem intelligenten Orang oder Pavian gewiss nicht zu verübeln, wenn er sich die berühmte Descendenz-Theorie durch den Kopf gehen lässt und im Buch der Natur nach den Belegstellen sucht. Die Bewegungen und Manieren der Affen frappieren den Menschen so ausserordentlich, weil er hier die unverfälschte und natürliche Grundform seines eigenen Geschlechts zu erkennen hat. Man nimmt diese Urform als eine humoristische Karikatur und in diesem Sinne ist sie für den Künstler auch ein dankbares Thema. Mit dem Karikieren fing auch Geyger an, um später, als er die Berliner Anfänge glücklich überwunden, zu einer ganz anderen Anschauung über die Affenwelt zu gelangen. In besagtem Tierwerk macht sich auch ein Anlauf zum forcierten Witz bemerkbar. Es liegen Studien vor, in denen z. B. ein Putto zwischen einer Flamingo-Herde auf Stelzen einherstolziert, die Flamingos aber sind neidisch auf diese überlangen Beine und beissen wütend in die Stelzen. Oder wir werden an den Nordpol versetzt, wo Renntiere die Erdachse drehen, während ein Eskimo Öl aufgiesst. Das ist echt Berliner Witz, aber Geyger besann sich, seinem dunklen Gefühl folgend, noch rechtzeitig eines Besseren und radierte daher das Tierwerk nicht zu Ende. Die beiden Hirschblätter schoben sich dazwischen. Das ist der lauschende oder sichernde Rothirsch und der aufgeschreckte Brunst-Hirsch mit dem Mutterwild. Die Schönheit und technische Pracht dieser Arbeiten wird aus den Abbildungen ohne weiteres ersichtlich. Im Jahr darauf, also 1888, ging Geyger an den Genfer See und radierte dort in Montreux in herrlichstem Vorfrühling die sonnenumglänzte Platane, den Blick auf den See und Schloss Chillon und die Bergriesen, die das obere Rhonetal flankieren. Hier erwuchs seine Sehnsucht nach dem Süden, unwiderstehlich trieb es ihn nach Florenz, wo er seine künstlerische Heimat und die Anregung und die Sammlung zu seinen Meisterwerken finden sollte. In der ersten Florentiner Seligkeit entstand eine kleinere Radierung von San Miniato mit dem Ahorn davor. Schon 1889 setzt die Arbeit an den beiden grossen Platten ein. Zwischendurch aber reizten ihn gewisse Probleme, die er 1889 nach der holländischen Landschaft von Segers und 1890 nach einem männlichen Bildnis des Antonello da Messina behandelte. Das erste Blatt ist nur mit der kalten Nadel radiert, ohne Ätzung, der hohe Grat hatte hier die malerische Haltung zu erzielen und in der Hauptsache kam es auf die graue und fein verschleierte Luft-Perspektive an. Im zweiten Fall war die Feinheit der Form das Ziel. In minutiöser Linienführung wurden die Fleischteile gestochen, der Himmel aber mit Aquatinta geätzt. Doch alles das war nur Vorstufe zu den beiden Hauptwerken, welche den Künstler fünf Jahre lang, bis 1894, auf das Eindringlichste beschäftigten. Die beiden grossen Platten des Frühlings von Sandro Botticelli und der eigenen Komposition der grossen Affen-Disputation wurden für den Pariser Verleger Charles Sedelmeyer ausgeführt. Die Studien zu beiden Blättern



MEDAILLE ZUR ERINNERUNG AN DIE AUFSTELLUNG DES STIERS IM HUMBOLDT-HAIN ZU BERLIN 1903.
VERGL. ABBILDUNGEN AUF S. 54—56.

sind Legion und gehören mit zu den köstlichsten Leistungen Geygers. In diesen fünf Jahren hat der Künstler fast Tag um Tag seine zwölf bis vierzehn Stunden über den Platten gesessen, um diese unerhörte Feinarbeit zu bewältigen. Man kann sagen, dass die virtuose Technik des graphischen Künstlers hier bis ans letzte Ziel gefördert ist, dank der beispiellosen Entsagung, die Geyger in den fünf Jahren übte.

Man weiss, dass das berühmte Frühlings-Bild von Botticelli mit einer unendlichen Fülle kleinmalerischer Züge, so in dem blumigen Rasen-Teppich, im Laub der Orangen und in den Gewändern der Flora, der Grazien und Nymphen, ausgestattet ist. Nicht allein diesen Reichtum nachzubilden, sondern überhaupt das Gemälde im Stich geistig zu rekonstruieren und über den alten Meister hinaus die Motive zu entwickeln und zu verfeinern, hatte sich Geyger in jugendlichem Wagemut zum Ziel gesetzt. Anderthalb Jahre lang sass er Tag für Tag vor dem Original in den Uffizien und so kam es in der Tat, dass der Stich klarer in der Form geworden ist als das Gemälde. Durch eine erstaunliche Kombination der Linien brachte es der Künstler zu Wege, dass die Linie als solche, die sonst bei den Stichen eben eins und alles ist, sich verflüchtigt und zu dem silbernen Ton vergeistigt, der über dem Ganzen schwebt. Ist jede der ätherischen Mull-Falten der Gewänder plastisch modelliert, jedes Blümchen des Rasens haarscharf gezeichnet, so wird andererseits wieder jedes Licht und jede Modulation überstochen und eben dadurch wurde die ganz einzigartige Bildwirkung des grossen Stiches erzielt.

Die grosse Affen-Disputation oder man kann auch sagen: die darwinistische Disputation der Anthropomorphen vor dem ersten Menschenkinde, hat, wie schon erwähnt, zwei Vorläufer, und zwar in dem Affenblatt von 1886 und in der kleinen Affen-Disputation, welche Geyger 1888 in Montreux radierte. Auch hier besteht der virtuose Reiz der Arbeit in den Tonstufen, aus dem Dunkel ins Lichte und in der frappanten und genialen Darstellung der Affen-Typen. Auch hier sitzen die Anthropomorphen um das grosse Buch herum und disputieren über eine anscheinend strittige Stelle und währenddem wird von den geschäftigen Affen-Müttern das aufgefundene Menschenkind mit der Milchflasche gesäugt. Auf dem grossen Blatt haben wir so etwas wie eine Affen-Akademie in wissenschaftlich feierlicher Sitzung. Ein Schweins-Affe hält die Laterne, welche ihren hellen Lichtschein über den Knabenkopf wirft, und aus dem tiefen Dunkel ragen nun in den Lichtbezirk die verschiedenartigen Affen-Gelehrten in allen Stadien grübelnder und wahrheitsuchender Betätigung. In dem Blatt lebt gewiss eine wahrhafte Grösse des Humors und es kam dem Künstler offenbar darauf an, den homo sapiens dem homo satyros gegenüberzustellen, aber hier finden wir auch nicht eine Spur mehr von dem Berliner Witz. Die Naturtreue in den Affen-Köpfen und in ihrem ganzen Gehabe ist eine so faszinierende und alles mündet so eigenartig in einen grandiosen Zug ein, dass wir vor der Radierung keine andere Empfindung haben als lautere Schauensfreude. Andererseits hat Geyger mit einer mehr als wissenschaftlichen Genauigkeit die einzelnen Köpfe und Hände modelliert, um den Typus bis in alle Eigenheiten und Feinheiten klar zu legen. Da sehen wir den Silber-Pavian, woran der Augenarzt Munck seine berühmte Vivisektion vorgenommen, derart nämlich, dass er den Sehnerv verletzte und wieder heilte, dann den dozierenden Schimpansen, den schwarzen Gorilla, den König Humbert im Pinien-Walde bei Pisa hielt, den Hunds-Pavian mit der spitzen Nase, den Kulokamba, den menschlichsten und vornehmsten aller Affen, der mit einer ausserordentlichen Intelligenz ausgerüstet ist und eine Haut so weich wie die Singalesen besitzt. Diesen schwarzen Karakterkopf sehen wir auch unter den hier reproduzierten Studien. Nun folgt noch ein Schimpanse und die drei letzten sind Orangs. Auch auf diesem Blatt ist die technische Virtuosität eine höchst gesteigerte. Von der Sicherheit des hier offenbarten Könnens zeugt wohl der Umstand, dass Geyger ohne Karton und Hülfszeichnung die Darstellung direkt auf die Platte radiert und nun Feinheit über Feinheit hinein-

gearbeitet hat bis an die Grenze des Möglichen. Mit Diamant-Splittern wurde die Modulation im Licht gearbeitet und ebenso hatte der Künstler sich für das Botticelli-Blatt besondere Grabstichel feinsten Kalibers anfertigen lassen, um jene Linienlagen zu ermöglichen, die zarter als die Arachne-Fäden sind. Geygers Ruhm als Radierer hat sich denn auch sehr schnell verbreitet. Schon vor Fertigstellung der grossen Platten wurde ihm 1893 das Meister-Atelier für Kupferstich an der Dresdner Akademie angetragen und damit hing seine Ernennung zum Professor zusammen. Aber die Lehrtätigkeit in Dresden hat nur fünf Monate gedauert. Einerseits konnte sich Geyger nicht in den bureaukratischen Zwang fügen, der damals noch in Dresden herrschte, andererseits wollte man den Künstler, der nun schon wieder andere und weitere Ziele hatte, auf den simplen Kupferstecher festnageln und ihm seine Bildhauerei unmöglich machen. Kurz entschlossen liess Geyger Dresden samt dem akademischen Zopf schiessen, ging nach Berlin und Paris, wo er 1894 die grossen Platten vollendete, und siedelte 1895 dauernd nach Florenz über. Doch seine Beziehungen zu Berlin liess er nie gänzlich fallen, hier besitzt er ein zweites Atelier. Sein Haupt-Atelier richtete er sich 1896 auf einer eigenen Besitzung zu Florenz ein und zwar in der alten, aus dem 15. Jahrhundert stammenden Medicäer-Villa Marignolle vor der Porta romana, der ein Nimbus historischer Berühmtheit und herrlichster Lage zu eigen ist.

Geygers Lebenswerk wird in der Plastik gipfeln. Auf diesem Gebiete nahm seine Entwicklung von vornherein einen Anlauf gegen unbegrenzte Horizonte. In einer grandiosen Folgerichtigkeit erwächst ein Bildwerk aus dem andern, steigert sich das Beginnende auf dem Gipfel des Vollendeten, allmählich reifen grosse Gedanken, treten kühne Entwürfe in den Gesichtskreis. Der Bogenschütz und der Marmorstier stehen fertig da, aber sie sind erst Vorläufer, grössere Taten stehen zum Sprung bereit und warten der glücklichen Stunde, da ein Mäcen von Mut zur grossen Kunst beseelt wird. Gegenwärtig steht Geyger im Zeichen der zu letzten Zielen aufstrebenden Monumental-Plastik. Seine künstlerische Mission in der Feinplastik liegt aber bereits abgeschlossen vor, ähnlich wie seine graphische Epoche. Hier zielte gleichfalls die Freude an der reinen und feinen Form, am virtuosen Können auf die äussersten Möglichkeiten der Technik, wie bei Stich und Radierung. Ohne Zweifel steht Geyger heute als Feinplastiker unerreicht da, in solcher Eigenschaft hat er nicht nur die Franzosen, sondern auch die Japaner geschlagen. Nach Vollendung des Storch-Berloques sieht er die besondere Aufgabe erfüllt. Natürlich wird er nun nicht völlig die Kleinplastik fallen lassen. Seine Freude am Bilden, an den graziösen Spielen der Fantasie wird sich gewiss weiter in Plaketten, Medaillen, Kleinbronzen, Silber-Bildwerken betätigen, sofern Anlass und Auftrag vorliegt. Nur eben die Demonstration unmöglich erscheinender und nie erzielter Feinheiten ist als vollendete Tatsache zu registrieren. Betrachten wir also zuvörderst die Arbeiten der Kleinplastik.

Es war im Jahre 1888, als Geyger, durch einen rein äusserlichen Anlass gestachelt, auf gut Glück zu modellieren anfing, ohne jede akademische Vorbildung oder Anleitung hierzu, also rein als Autodidakt. Und da ist es gewiss erstaunlich, dass gleich das Erstlingswerk, die Nilpferd-Gruppe, von einer so hohen Vollendung zeugt. Die etwa 75 cm hohe Gruppe ist in Florenz in Bronze gegossen, die überaus subtile Ziselierung erfolgte in den Jahren 1890 bis 1894. Da hat der Künstler eine Fülle von Feinheiten hineingearbeitet, wie sie wohl der geduldigste Japaner nicht zu Stande gebracht hätte. Der Kontrast der glatten, schlammigen, feuchten Nilpferd-Haut und des rauhen Löwenfells, der vorsintflutlich plumpen Kolossalität des Angegriffenen und der wundervollen Muskulatur und Vehemenz und Geschmeidigkeit des Angreifers konnte wohl nicht treffender zur Darstellung gelangen. Darauf folgte 1891 als zweites Meisterwerk der Feinplastik und Ziselierung der Dornauszieher, ein auf seidenem Kissen sitzender, handgrosser Schweinsaffe, der mit intensivester Hingabe den wunden Punkt an seiner Fusssohle in

Angriff nimmt. Das Original befindet sich neben anderen Werken Geygers im Albertinum zu Dresden. Nunmehr aber operiert der Künstler ohne Ziselierung, er hat daher seine Wachs-Modelle für den Guss mit verlorener Form oder die sogenannte Wachs-Ausschmelzung mit höchster Akkuratesse auszuarbeiten und den Guss persönlich zu überwachen. Diese Feinstücke der Guss-Technik wurden in Paris hergestellt, da nach des Künstlers Meinung anderswo die dazu erforderliche Virtuosität nicht anzutreffen oder dem Giesser anzuerziehen ist. In das Jahr 1895 fallen eine männliche und eine weibliche Plakette, jene ist für R. Dohme angefertigt und diese zeigt das weibliche Bildnis, welches auch in der idealen Frauenbüste, die gleichfalls in diesem Jahre begonnen wurde, zu erkennen ist. Ferner ist die Frucht desselben Jahres ausser dem Bogenschützen auch der herrliche Silber-Spiegel für die Kaiserin. Dieser aber ist im Zusammenhang mit dem zweiten Spiegel zu betrachten. Eine weitere Staffel der Kleinplastik bezeichnet die graue Sandsteinkapitell-Konsole mit Amphibien. Hier ist das Spiel der grausamen Natur eigenartig symbolisiert. Der Frosch, der nach der Libelle schnappt, wird oben vom Taschen-Krebs und unten von der Eidechse gezwickt. Hier galt es aus dem reinen Realismus in den Stil überzugehen, die Naturformen in ihrer vollen Frische dem ornamentalen Zweck dienstbar zu machen. Die Artischokenblätter, die Maiskolben und Piniendolden und die Sumpfblume geben nebst den Tieren ein unmittelbar erschautes und gestaltetes Bild aus dem Naturleben Toskanas. In derselben Zeit entstand auch das Bronze-Tintenfass mit der Sirene auf dem Delphin. Auch hier fusst die wundervolle Gestaltung auf der Naturbeobachtung. Aus dem gekräuselten Wogenschwall heben sich im südlichen Meer die Delphine in solch merkwürdiger Rundung, fällt ein Sonnen-Strahl auf den nassen Buckel, so gleisst es auf und gewährt einen funkelnden Glanzblick, dass sich die Lichterscheinung unwillkürlich zum lockenden Sirenenleib gestaltet.



KAPITELL-KONSOLE AUS AMPHIBIEN. 1897. (GRAUER SANDSTEIN.)





DARWINISTISCHE DISPUTATION DER ANTROPOMORPHEN
VOR DEM ERSTEN MENSCHEN-KINDE. (KUPFER-ÄTZUNG).
1890—1894. (KGL. KUPFERSTICH-KABINETT DRESDEN.)

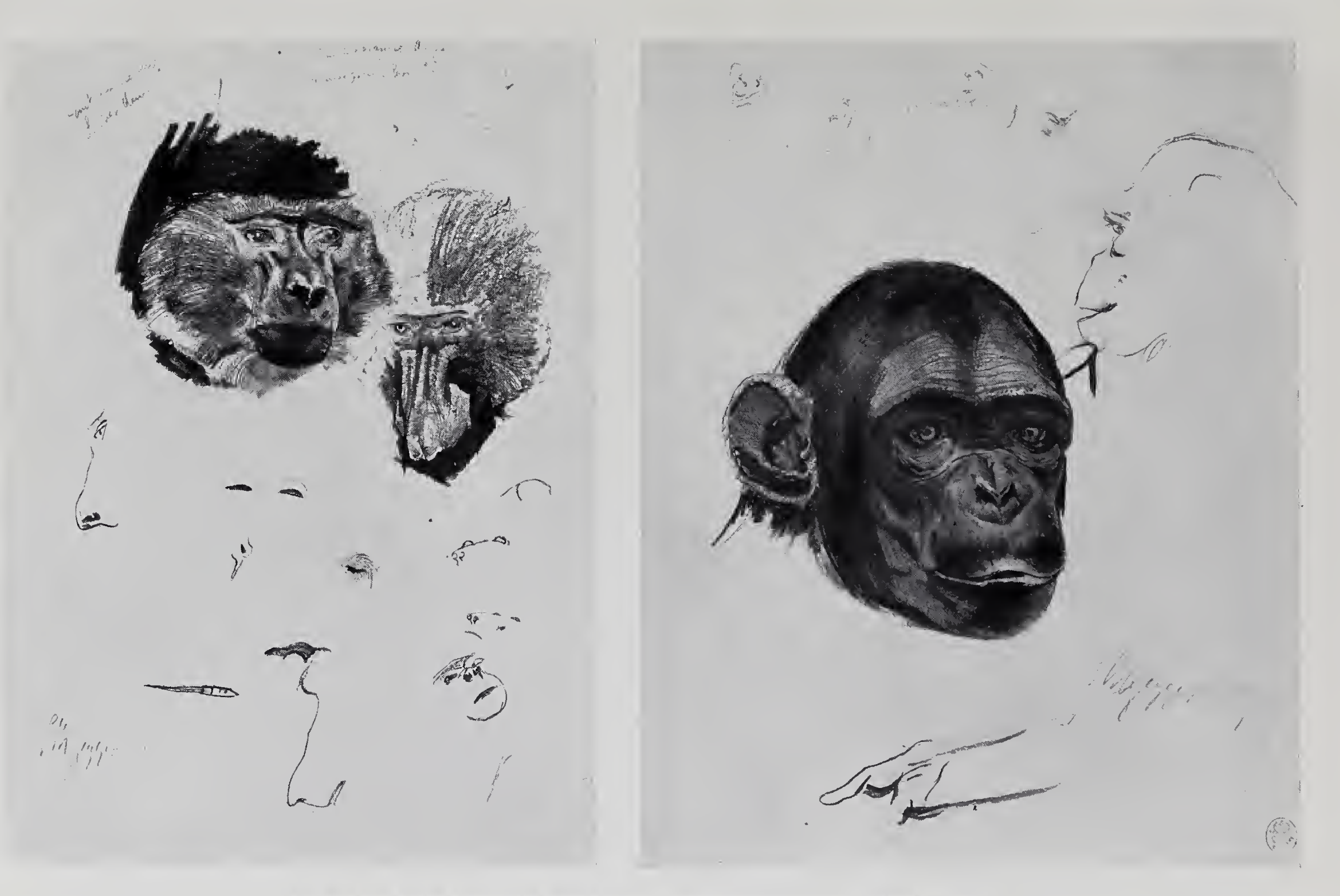
(TEIL-ANSICHT. — MIT GENEHMIGUNG DES VERLEGERS CHARLES SEDELMEYER—PARIS.)



GRÜNER PAVIAN.
STUDIEN ZUM PAVIAN MIT NEGER-MASKE. (BRONZE.) 1902. (VERGL. S. 48.)



STUDIEN ZUR DARWINISTISCHEN DISPUTATION. (KÖNIGLICHE NATIONAL-GALERIE.) 1890.



STUDIEN ZUR DARWINISTISCHEN DISPUTATION. (KÖNIGLICHE NATIONAL-GALERIE.) 1889.



STUDIEN ZUR DARWINISTISCHEN DISPUTATION. (KÖNIGLICHE NATIONAL-GALERIE.) 1889.



ORANGS UND SCHIMPANSE (KUPFER-ÄTZUNG). (KÖNIGL. KUPFERSTICH-KABINETT DRESDEN.) 1886.



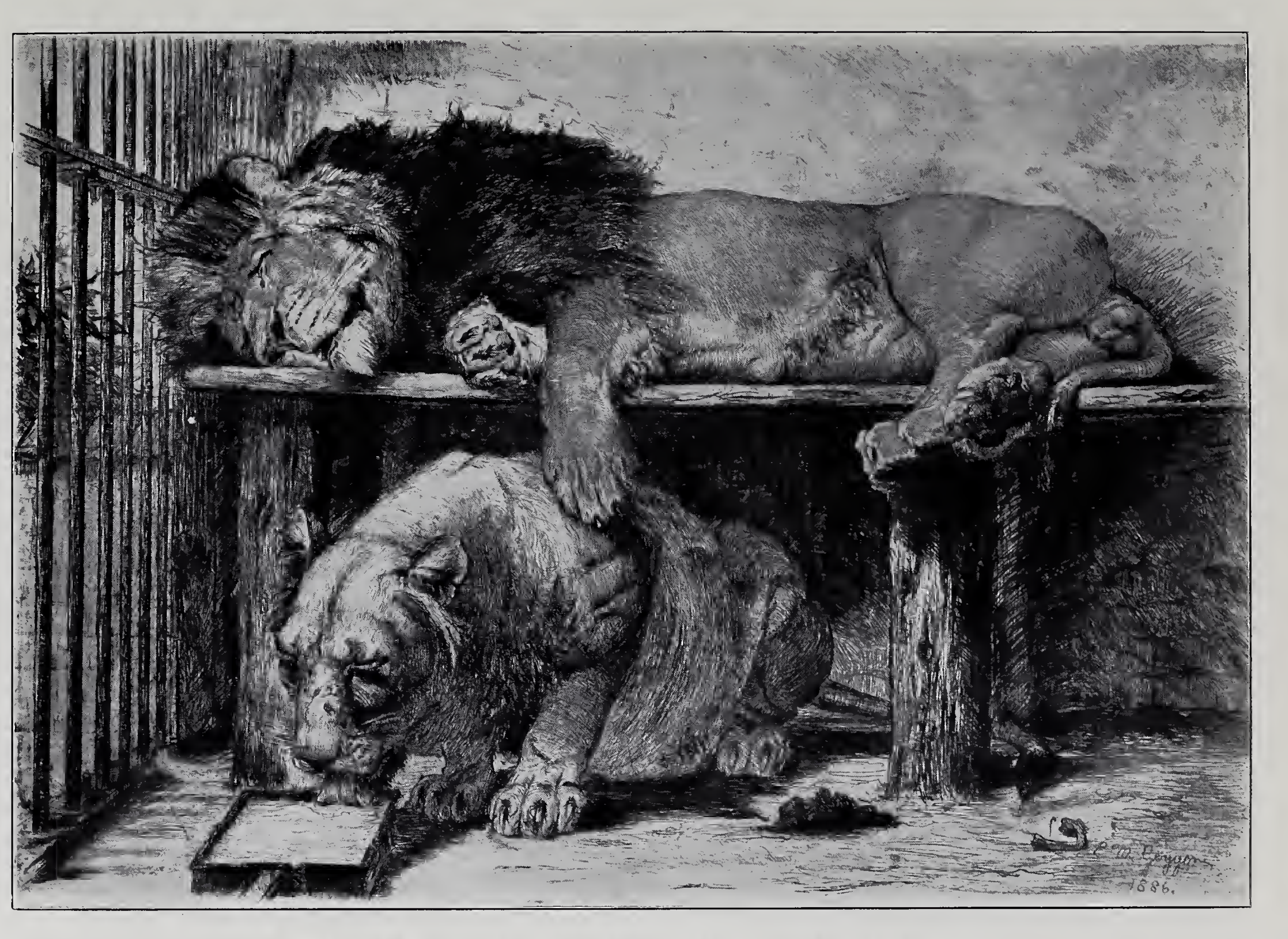
HIRSCHE IN DER BRUNSTZEIT (KUPFER-ÄTZUNG). 1887.



SICHERNDER HIRSCH (KUPFER-ÄTZUNG). 1886.



ELEFANTEN BEUGEN SICH DER MENSCHENMACHT (KUPFER-ÄTZUNG). (KUPFERSTICH-KABINETT DRESDEN.) 1886.



LÖWENRUHE (KUPFER-ÄTZUNG). (KÖNIGLICHES KUPFERSTICH-KABINETT DRESDEN.) 1886.



JUNGER BACCHUS MIT LÖWEN UND KINDERN (JUGEND-ARBEIT). (FARBIGE SKIZZE.) 1880.



PORTRÄT, SCHWESTER DES KÜNSTLERS. 1884.



GENFER SEE UND CHATEAU CHILLON (KUPFER-ÄTZUNG). (KÖNIGL. KUPFERSTICH-KABINETT DRESDEN.) 1888.

KUHSTALL SEINER DURCHLAUCHT DES FÜRSTEN EULENBURG-LIEBENBERG 1883.



FISCHREIHER UND ENTE. (PRIVAT-BESITZ). 1883.



LACHS UND PUTE (PRIVAT-BESITZ). 1883.



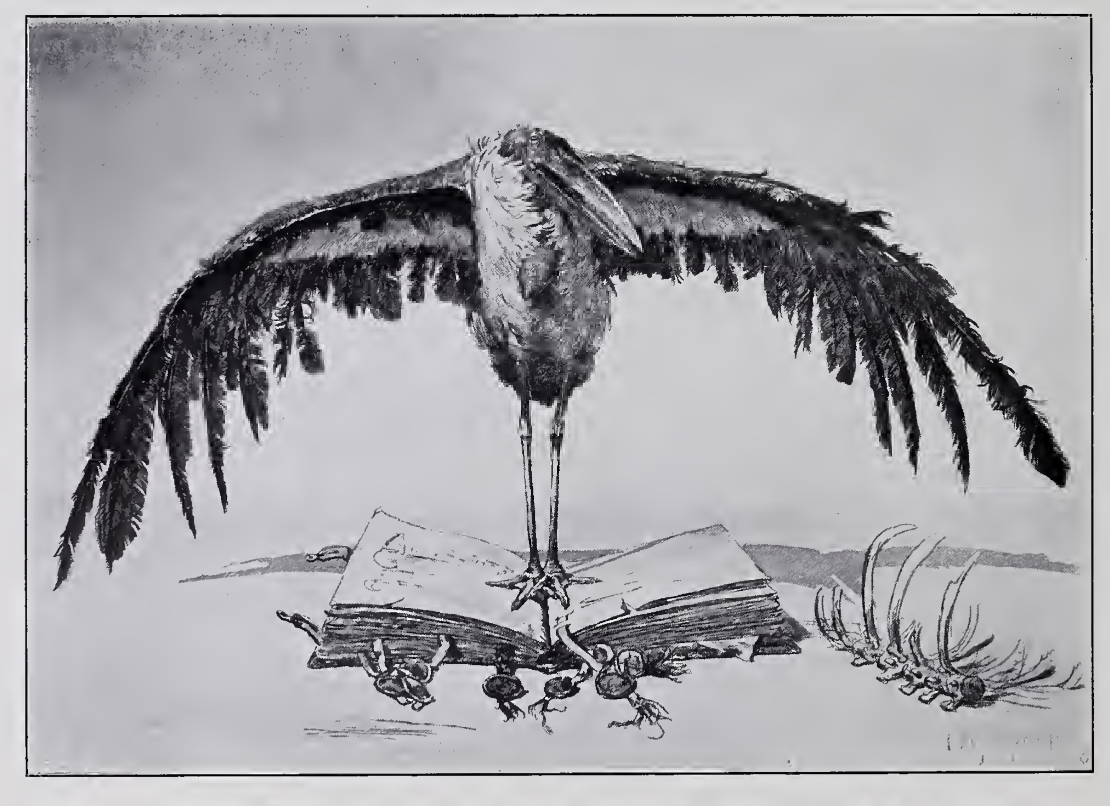
BOGENSCHÜTZ: PARK VON SANS-SOUCI IM BESITZ S. MAJ. DES KAISERS. (KOLOSSAL-FIGUR). 1895.



DEUTSCHER HEROLD. (BRUNNEN-MOTIV FÜR BRESLAU). 1902.



HOLLÄNDISCHE LANDSCHAFT NACH SEGERS. (KALTE NADEL AUF KUPFER). 1889.



WEISHEIT. (KUPFER-ÄTZUNG MIT AQUATINTA). KÖNIGL. KUPFERSTICH-KABINETT DRESDEN. 1886.





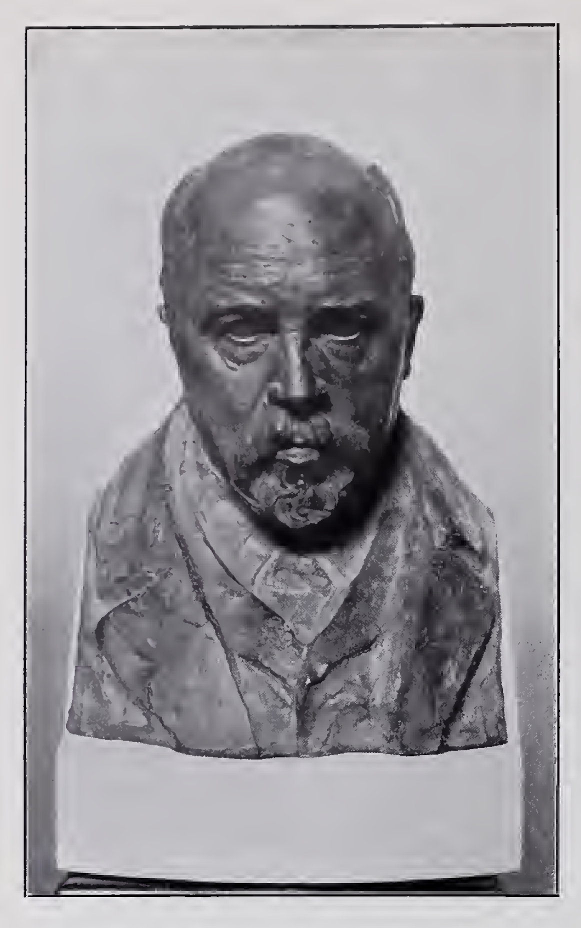


GRUPPE AUS DEM KUPFERSTICH »FRÜHLING VON BOTTICELLI«.
1890—1894. BESITZER: KÖNIGLICHE KUPFERSTICH-KABINETTE
BERLIN UND DRESDEN. (VERGLEICHE ABBILDUNG SEITE 33.)





MERKUR (PORTRÄT DES ERMORDETEN ALESSANDRO VON MEDICI). 1890—1894. (VGL. GROSSE BEILAGE.)



PROFESSOR ROBERT DIEZ. SCHÖPFER DER GROSSEN FONTÄNEN IN DRESDEN. 1901.

Und immer glänzender meistert der Künstler das Raffinement der feinen Form. Schon scheint das Äusserste in dem Kamm von 1901 erreicht. Es handelt sich hier um einen vergoldeten Silberguss, auf blondem Schildpatt montiert. Das Relief ist in Originalgrösse modelliert, und nicht etwa, wie es die Franzosen machen, mit der Maschine verkleinert, das aber ist das Wesentliche an dieser Kunstleistung. Und so etwas hat noch Keiner gemacht; auch ein Benvenuto Cellini nicht. Die Darstellung zeigt eine erotische Szene. Der seiner Rüstung entkleidete Ritter ist von der holden Dryade des Ortes in das Gebüsch gelockt und nun stehen der Gaul und die Flügelknaben in atemloser Erwartung neckisch auf der Wacht. Der Grazie des Gedankens entspricht auch, wie man sieht, die Form, aber auch hier ist die unmittelbare Naturfrische gewahrt geblieben. Wir sehen hier die unverfälschten Modelle des Geygerschen Ackerpferdes und der Bauernjungen von Marignolle. Eingefasst ist das Relief von einem Saphir, zwei Smaragden und 22 Amethysten, in deren Lücken Diamantsplitter erglänzen. Als letztes Stück der Feinplastik schuf Geyger vor zwei Jahren das Berloque mit Storch und Kind, das gleichfalls ein Silberguss ist ohne einen Schlag Ziselierung. Und damit ist in der Tat wohl die letzte Möglichkeit in dieser Technik erreicht. Ganz wunderbar ist die Modellierung des köstlichen Kinderleibes, des feinhaarigen Storchkopfes und des Gefieders an der Vorder- und Rückseite des Anhängers, dessen Abbildung hier in Originalgrösse gebracht wird.

Die beiden Silber-Spiegel nehmen in Geygers Kleinplastik eine Sonderstellung ein. Ausschlaggebend ist hier nicht lediglich die meisterliche Technik der Modellierung und des Gusses und die ideale Formen-Schönheit, sondern auch der Inhalt der Darstellung. Beide Spiegel zusammen stellen eine Tragödie in drei Akten dar. Dem Anschein nach ist darin ein Reflex von per-



GABRIEL ERHARDT GEYGER, SÖHNCHEN DES KÜNSTLERS (BRONZE). 1899.



FRAU IDA GEYGER, MUTTER DES KÜNSTLERS. 1901. (FLORENTINER TERRACOTTA, LEBENSGRÖSSE).

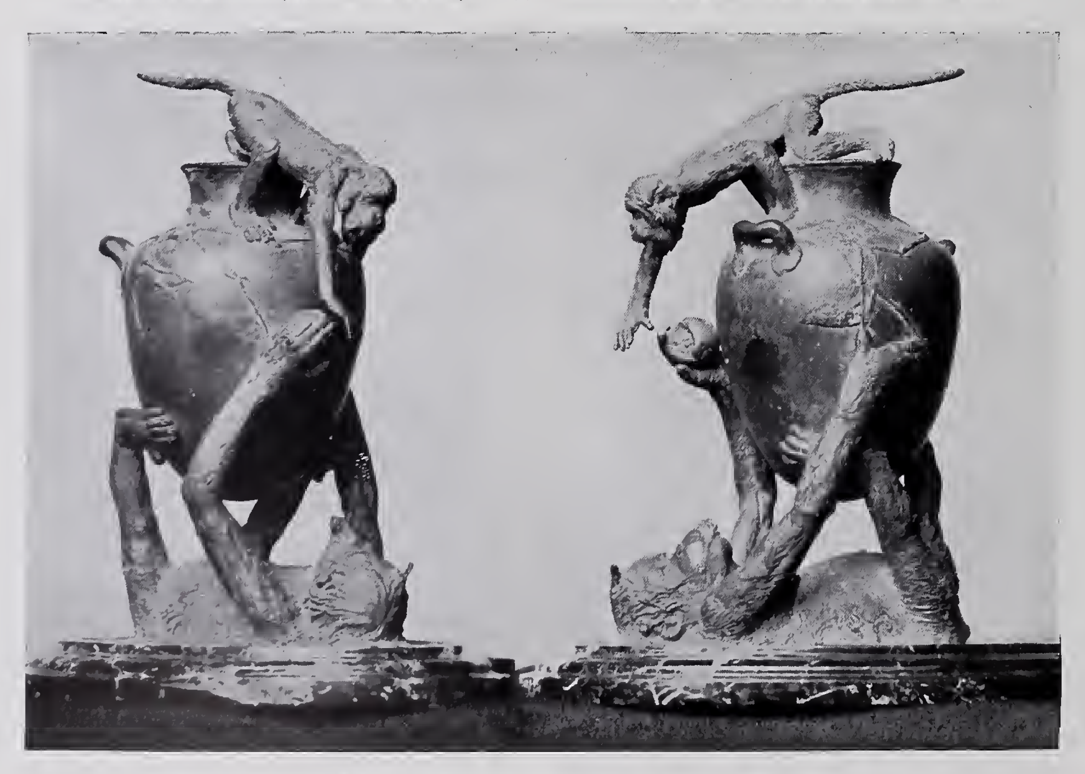
sönlichen Erlebnissen zu finden, doch es ist hier nicht Ort und Raum für weitere Ausmalung dieses eigenartig ergreifenden Motivs. Auf dem ersten Spiegel sehen wir den Ideal-Menschen in seiner reinen und herrlichsten Jugendschönheit, der das Weib seiner Anbetung hoch über das Irdische emporhebt und dieses Weib ist von mehr als faszinierendem Liebreiz; in der winzig kleinen Form ist eine ganze Welt von Sinnenrausch und heissblütigem Begehren und seliger Hingabe verkörpert. Auf dem zweiten Spiegel führen des Meeres und der Liebe Wellen von der Idealhöhe hinab in die schlammigen Tiefen von Sünde, Schuld und Tod. Von dem Fuss über den Ständer bis zum Kristallrand empor ranken die starren, glitschigen Algen, auf einer mächtigen, aber schwanken Woge taumelt das Glück der Liebe, und in dem Augenblick, wo die Frau die Herrschaft über den Mann erlangt und mit kaltem Hohnlächeln ihm das Kleinod entreisst, ist das Ende da. Es sinken Mann und Weib ins Bodenlose. Wird der Mann in der Muschel gleichsam in einem Ehren-Sarkophag gebettet, versinkt das Weib in die tiefste Tiefe....

Nun endlich treten wir ein in den Kreis der Bildwerke der grossen Gestaltung. Verfolgen wir die Lebensläufe der grossen Meister, der Donatello, Michelangelo, Rembrandt, so sehen wir allemal eine folgerichtige Entwickelung aus der kleinen in die grosse Form, aus dem Anmutigen ins Strenge, aus dem erprobenden Spiel der jugendlichen Kräfte in den gewaltigen Wurf hochgesteigerten Wollens und Könnens. Wie Geyger fast unbewusst, allein dem Empfinden folgend, sich von Stufe zu Stufe aufwärts arbeitet, das mutet beinahe wie ein Werk der Vorsehung an. Als der Künstler sofort nach Vollendung der graphischen Meisterwerke seinen Ehrgeiz auf einen grossen plastischen Wurf setzte, entstand im Jahre 1895 der Bogenschütz von Sans-Souci. Bei all der peinlich sorgsamen Kleinarbeit lebt in jenen beiden Blättern doch ein grosser Schaffens-



BEGEISTERUNG PLAKETTE, (STAATS-BESITZ). 1894.

SIRENE AUF DELPHIN (BRONZE-TINTEFASS). 1899. (KÖNIGLICHES KUNST-GEWERBEMUSEUM BERLIN).



ASCHENBECHER: URNE MIT AFFEN (BRONZE UND MARMOR). 1888. IN PRIVAT-BESITZ.



TINTE-FASS (VERGOLDETE BRONZE AUF LAPIS LAZULI). PRIVAT-BESITZ. 1898.

zug, gerade an ihnen erweist sich der logische und physiologische Zusammenhang der in echtem Künstlergenius in einander webenden Kräfte, es sind tausend kleine, unter Blumen sprudelnde Quellen, die, dem einen natürlichen Ziel zustrebend, sich zum gewaltigen Strom vereinigen. So hat sich bei der unerhört intensiven graphischen Arbeit Geygers Kraftfonds so straff gespannt, dass nun auf einmal die angesammelte Fülle in grossem Wurf und Strom losschnellt und eben so ein Werk aus einem impulsiven Guss und Elan wie den Bogenschützen zu Stande bringt. Und da auch an diesem Werk die aufschnellende Kraft sich nicht erschöpft, folgt unmittelbar hinterher der grosse Marmorstier. Der Bogenschütz ist im Sizilianischen Garten zu Sans-Souci inmitten eines Rondells aufgestellt, sodass die von allen Seiten interessante Silhouette des in Kupfer getriebenen, vier Meter hohen Bildwerkes bestens in die Erscheinung gesetzt ist. Es interessiert gewiss, zu hören, dass diese Statue ohne Hülfsmodell direkt nach der Natur in ihrer ganzen Grösse modelliert ist, und zwar nach freiem Augenmaß, ohne Zirkel und Zollstock, und in einem engen Raum von den Stufen einer Leiter aus. Man hat sich vorzustellen, dass der schreitende Ephebe sich plötzlich auf dem Standbein um seine Achse dreht und dem folgenden Feinde den Pfeil entgegensendet. Das Rapide in der Bewegung setzt unzählige Muskel-Funktionen in die Aktion. Dieses Hauptmotiv ist von allen Seiten genial komponiert. Alle Linien laufen in dem grossen Effekt der Pfeilrichtung zusammen, dort sammelt sich die vitale Energie, an der linken Körperhälfte ist jeder Nerv gespannt und wie wundervoll kontrastiert dazu der natürlich schöne Schwung des Spielbeins.



STORCH-BERLOQUE, SILBER-GUSS. 1902.
KÖNIGL. KUNST-GEWERBEMUSEUM BERLIN UND DRESDEN.



SILBERNER STAND-SPIEGEL. IM BESITZ IHRER MAJESTÄT DER DEUTSCHEN KAISERIN. 1897.



RÜCKSEITE DES NEBENSTEHENDEN SILBERNEN STAND-SPIEGELS. 1897.



SILBERNER STAND-SPIEGEL MIT FARBIGEN STEINEN AUF LAPIS LAZULI. (PRIVAT-BESITZ). 1902.



RÜCKSEITE DES SILBERNEN SPIEGELS. 1902.



KAMM, BLONDES SCHILDPATT, VERGOLD. SILBERGUSS UND EDELSTEINE. 1902.



IDEAL-FRAUENKOPF. BRONZE-RELIEF. KÖNIGLICHE GALERIE DRESDEN.

Die weitausgreifende Linie gibt ein Gegengewicht zu der übergrossen Bogenkurve und sozusagen eine Basis zu dem angezogenen rechten Arm in die Gesamtkomposition und die also balancierte Proportion bedingt die monumentale Grösse und statuarische Ruhe des herrlichen Kunstwerks. Der Marmorstier entstand in den Jahren 1897—1900. Er wurde 1902 im Humboldthain zu Berlin an einem günstigen Platze aufgestellt, zur Erinnerung daran modellierte Geyger die Stier-Medaille und die Inschrift auf dem Revers gibt einen Anhalt, welchen Hauptgedanken der Künstler in diesem seinem Meisterwerk symbolisiert hat. Das Bildwerk ist drei Meter lang und in weissem Laaser Marmor ausgeführt. Der Arbeit liegen natürlich die eingehendsten Naturstudien zugrunde. Jahrelang liess Geyger den Prachtstier in Marignolle unter seinen Augen arbeiten, sodass er sich in alle Eigenarten dieser stolzen Kraftnatur einlebte und dann hat er mit einer unendlichen Liebe die Grösse und Wucht wie die kleinsten Einzelzüge in die monumentale Form gefasst. Man muss wohl bis zur Antike zurückgehen, um ein Gegenstück zu dieser Leistung zu finden.

Jetzt tritt wiederum eine eigentümliche Wendung in Geygers Schaffen ein. Nach Vollendung der grossen und zeitraubenden Werke gelüstet es ihn hie und da in schnellem Wurf sein bildnerisches Talent zu betätigen. In diesem Sinne wären einige Schnellarbeiten und Impromptus aus den Jahren 1900 und 1901 zu erwähnen. So die Bronze-Büsten des bekannten Dresdener Bildhauers Robert Diez, des Ober-Regierungsrates von Seydlitz, Bildwerke von frappanter Naturwahrheit, ferner modellierte der Künstler in kaum mehr als drei Stunden das Bildnis seines frischen Söhnleins Gabriel und schuf das lebensgrosse Terracotta-Bildnis seiner Mutter,



GRUPPE »NILPFERD UND LÖWE«. MODELLIERT 1888. ZISELIERT 1890—1894.

Form der Büste ist wie die Frucht am Lebensbaum der Erkenntnis. Die ganze Komposition mutet an wie ein Stück toskanischen Lebens und florentiner Erlebnisses. Im Sockelkapitell erglüht das südliche Sonnenglück, aus den geilen Blättern drängen die vollreifen Feigen hervor, zum Greifen u. Geniessen anlockend und greift man in die Fülle hinein, so sind die Früchte so sonnenwarm wie ein Frauenleib. Und auf der sonnigen Pracht prangt bedeutsam das Frauenbild. Der Sockel ist aus dem feinen grauen Stein gearbeitet, der bei Fiesole gebrochen wird. In der Sockelnische steht ein Porphyr-Krüglein, welches aus dem Rest eines antiken Imperatorenbildnisses gewonnen ist. Die Einstellung bezweckt einen dekorativen Accent auf die grauansteigende Fläche, zugleich aber hat sie

an welchem der grosse und strenge Wurf der Gestaltung und ein vornehmer Zug von Würde und Ehrerbietung handgreiflich sich veranschaulicht. Dagegen ist die ideale Frauenbüste, welche für die Nationalgalerie erworben wurde, den Schnellarbeiten nicht zuzuzählen. Die Büste selber wurde 1895 modelliert, gleichzeitig mit der schönen Plakette, welche dasselbe Bildnis und dieselbe Profilstellung zeigt. Und 1902 entstand dazu der Sandsteinsockel. Geyger nennt diese Büste wohl deswegen eine ideale, weil in ihr ebenso, wie im ersten Silberspiegel, eine Huldigung an die zur Reife erblühte Frauenschönheit zum Ausdruck kommt. Die volle und schön geschlossene

auch wohl eine ideale Nebenbedeutung und gemahnt an den Aschenkrug, in welchem die Erinnerung an schöne Zeiten auf ewig begraben liegt. In diese Zeit fällt auch der Entwurf zu der schönen Kinder-Fontaine, deren Ausführung in weissem Marmor und Bronze geplant ist. Die auf dem Bassinrand einherspazierenden Kinder heben eine Laub- und Fruchtkrone, in welche die ganze Fülle des toskanischen Naturlebens hineingetragen ist; ein überaus reizvolles Motiv. Hier und an so vielen anderen Stellen offenbart sich auch die Liebe Geygers zu den Kindern und seine ganz hervorragende Fähigkeit, die Kinderseele und diese drollige Unschuld und reine Natur plastisch zutage zu fördern.

Betrachtet man daraufhin die einzelnen Werke, so wird der Kinderfreund bis ins Innerste erfreut und ergriffen werden. Man mag hinschauen, wo man will, auf dieses Künstlerwerk, überall erblüht eine seltene Fülle, ein quellender Reichtum und eine Universalität des Schaffens, die heute wohl kaum ihres Gleichen findet, und dabei mag man sich vergegenwärtigen, dass hier nicht alle Werke in das Bereich der Betrachtung einbezogen sind und dass der Künstler seine endgültige Kulmination noch vor sich hat.

Die letzte Gruppe der fertiggestellten Arbeiten fällt wieder in das Reich der Tierplastik. Zuerst die beiden Bärenbrunnen, von denen der eine in Breslau aufgestellt ist. Sie sind in Granit und Bronzeguss ausgeführt. Es handelt sich in beiden Fällen um den bösartigen, zerstörungswütigen, aber gar karakteristischen Malayenbär. Man beobachte hier die Grösse der Plastik, die urwüchsige Kraft, die Eigenart der Silhouette und dazu das absolut Geschlossene und Freie und Sichere in der frappant gemeisterten Form. Was für eine Tierkenntnis und was für ein hingebendes Studium gehört dazu, um zu dieser Souveränität des Bildens zu gelangen! Die gleiche Wahrnehmung machen wir an der Affen-Fontäne des Jahres 1903. Man denke sich, dass die aufgehobene Schildkröte die neugierige Meerkatze mit einem kräftigen Wasserstrahl bewillkommt und daher das ingrimmige und ergötzliche Erbosen des geschwänzten Teufelskindes. Ist dieses Werk vorzugsweise auf die Silhouette hingearbeitet, so der Pavian mit der Neger-Maske aus dem gleichen Jahr wieder auf die grosse Gestaltung, auf den Monumental-Typus, der aller bildenden Kunst letztes Ziel ist. An Genialität und Formenreife ist dieser grüne Mantel-Pavian in seiner Art dem grossen Stier ebenbürtig, vielleicht tat aber Geyger hier noch einen Schritt weiter in der Entwickelung. Wie einerseits das Bildwerk auf die grosse Masse, auf den architektonischen Aufbau des Körpers, auf die einheitliche und geschlossene Erscheinung des Haarmantels und Schopfes angelegt ist, so



DETAIL DER GRUPPE »NILPFERD U. LÖWE«. MODELLIERT 1888. ZISELIERT 1890—1894.



WASSERSPEIENDER BÄR. BRONZE AUF GRANIT-BECKEN (LEBENS-GRÖSSE). IM BESITZ DES KÜNSTLERS. 1903.

Affen unvergleichlich zum Ausdruck gekommen ist. Übrigens ist der grüne Pavian der erste Affe, welcher auf alten Kunst-Denkmälern, zumal auf den ägyptischen, in die Erscheinung tritt. — Gegenwärtig arbeitet Geyger an einer monumentalen Bronzevase in ungewöhnlichen Abmessungen von 1,80 m Durchmesser und 1,70 m Höhe. Sie ist auf die wuchtige Breite, die kolossale Schwere und die imponierende Masse angelegt mit grossen Schattenwirkungen. In den stark hervortretenden Reliefs symbolisiert sich die Verleumdung, das scheusälige Ungeheuer, welches mit dem kalten eklen Schlangenleib die Blüten der Menschheit streift, welches das Rund der Erde umspannt, um über die Opfer der Verleumdung teuflisch zu triumphieren. Da sehen wir, wie die Schlange das Gemüt des Weibes vergiftet hat, vom Weibe geht die Schlange aus und ringsum laufend kehrt sie zum Weibe zurück. Da personifiziert sich in einem Christuskopf der göttliche Urgrund des Menschentums, in einem Männerkopf die Würde der Natur und weiter zerrt die Schlange die Kinder, das Bild der Unschuld, in die Schlingen des Verderbens. Und das Weib triumphiert. Die glasige Kälte des Hasses schillert aus den schräg gestellten eckigen Augen, die Satan selber gebildet zu haben scheint. Eine ganz merkwürdige Schwermut schaut aus den Gebilden dieser Vase, die gleichsam einen Markstein bildet zwischen zwei Lebensabschnitten, in deren tiefe Höhlung alles Leid begraben wird, damit der geläuterte Genius nunmehr zum herrlichsten Höhenfluge sich anschicke. M. RAPSILBER—BERLIN.

erfreut im besonderen die feine Beobachtung der Gelenke, des anatomisch virtuosen Spielbeins, der freien Bewegung der Wirbelsäule, des Mechanismus der Schulter- und Becken-Achse und des grimmigen Sarkasmus in dem intelligenten Gesicht. Es ist kein Witz an diesem Werk inszeniert, dieses Hohnlachen des Monsieur Pavian über die platte Neger-Visage ist den vornehmen Affen-Geschlechtern durchaus zu eigen. Sehr kennzeichnend sind die diesem Bildwerk hier beigegebenen Pavianstudien aus dem Jahre 1902, Zeichnungen von feinster Differenzierung der anatomischen Eigentümlichkeiten des Cynocephalus hamadryas. Ein Meisterwerk an sich ist denn auch der nach der Natur gezeichnete Paviankopf, in welchem der Karakter wie die Seele des angeblich bösartigsten



WASSERSPEIEND. BÄR (STRASSEN-BRUNNEN). IM BES. DER STADT BRESLAU. 1901.



AFFEN-FONTÄNE. MEERKATZE UND ZWEI SCHILDKRÖTEN.

BRONZE UND GRIECHISCHER MARMOR. 1903. (VGL. S. 49)

PAVIAN UND NEGER-MASKE. BRONZE. 1903. (LEBENSGRÖSSE.) IM BESITZ DES KÜNSTLERS. VGL. S. 13.





AFFEN-FONTÄNE. MEERKATZE UND ZWEI SCHILDKRÖTEN (BRONZE UND GRIECHISCHER MARMOR. 1903). VERGL. SEITE 48.



MOTIV VOM BISMARCK-BRUNNEN FÜR BRESLAU. (DIE PROVINZEN SCHLESWIG UND HOLSTEIN). 1902.



CHRISTUS UND JOHANNES DER TÄUFER. BRUNNEN-ENTWURF FÜR DEN PLATZ VOR DER KAISER WILHELM-GEDÄCHTNIS-KIRCHE IN CHARLOTTENBURG (MARMOR UND BRONZE). 1903.



ENTWURF ZUR KINDER-FONTÄNE (BRONZE UND MARMOR). 1901.



PROF. E. M. GEYGER. »DER DORNAUSZIEHER«. BRONZE U. MARMOR. KÖNIGL. GALERIE—DRESDEN.



DER STIER IM HUMBOLDT-HAIN ZU BERLIN. AUFGESTELLT 1902.
(AUSGEF. IN DEN JAHREN 1896—1900. SILB. MED. PARIS 1900).



PROF. E. M. GEYGER.

DER STIER IM HUMBOLDT-HAIN ZU BERLIN. VORDERE ANSICHT. (SIEHE AUCH ABBILDUNG SEITE 54 U. 56.)



DER STIER IM HUMBOLDT-HAIN ZU BERLIN. (VERGL. SEITE 54 U. 55.)



Sonderdruck aus »Deutsche Kunst und Dekoration«. Herausgegeben von Hofrat Alexander Koch—Darmstadt.

Innen-Dekoration

Zeitschrift für moderne Wohnungs-Kunst

Herausgeber: Hofrat ALEXANDER KOCH, Darmstadt.

Aelteste und führende Kunst-Zeitschrift für den gesamten inneren Ausbau von Wohn- u. Repräsentations-Räumen. Einziges Spezial-Organ für moderne Wohnungs-Kunst. — Enthält eine Fülle sofort verwertbarer Motive und Ideen zur Wohnungs-Gestaltung nach künstlerischen Gesichtspunkten.

Monatlich erscheint ein reichillustriertes Heft im Umfang von ca. 40 Seiten, mit ca. 50 meist vollseitigen Abbildungen und farbigen Beilagen. Einzelpreis des Heftes Mk. 2.50 franko. — Jahres-Abonnements-Preis Mk. 20.— (Ausl. Mk. 22.—). Abonnement nur ganzjährig, jedoch ist vierteljährige Zahlung gestattet.

Abonnenten sind: Künstler u. kunstsinnige Private bis hinauf zu den allerhöchsten Fürstlichkeiten.

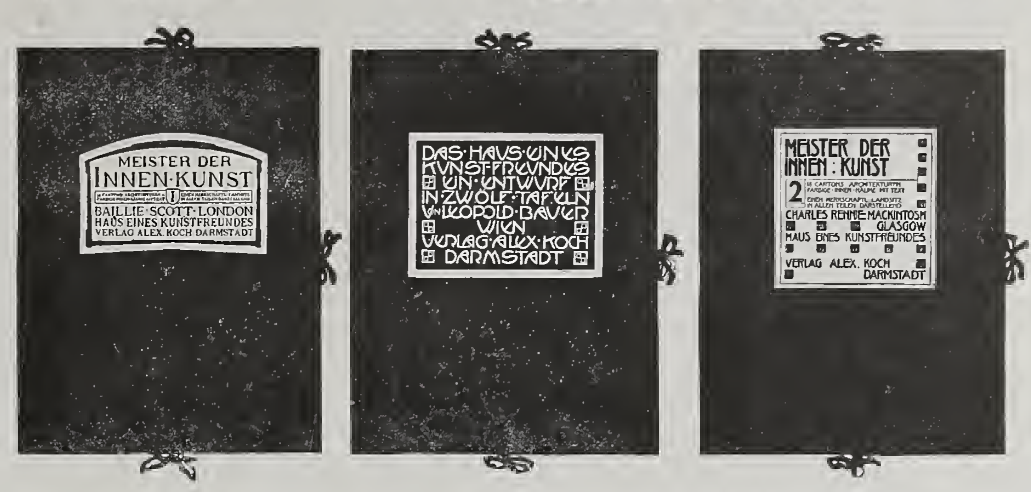
Dieselbe pflegt vornehmlich die Kunst, das Haus geschmackvoll, schön und in jedem Sinne — im praktischen, wie im ästhetischen — »wohnlich« zu gestalten, gleichviel ob es sich um den **prunkvollen Palast des Fürsten, die von Reichtum zeugende Villa des Begüterten, oder die schlichten Heimstätten der Minder-Bemittelten** handelt. In allen Häusern ist Kunst möglich und die »Innen-Dekoration« will sie bringen, gefördert von **ersten modernen Meistern der Innen-Architektur des In- und Auslandes** und in steter Beziehung zu den grössten kunstgewerblichen Instituten aller Länder. Durch diese viel umfassenden Verbindungen bleibt sie vor Einseitigkeit bewahrt und trägt den Ergebnissen aller Richtungen in der modernen kunstgewerblichen Bewegung, insoweit dieselben wirklich berechtigt sind, mit gleicher Sorgfalt Rechnung. Vor allem legen wir aber Wert darauf, in führender und anregender Weise zur gediegenen künstlerischen **Ausbildung des besseren bürgerlichen Heims** beizutragen, denn hier findet die schaffende Kunst die breiteste Berührungsfläche im Leben und im Interesse der gebildeten Volks-Kreise. — Wir empfehlen ferner den Bezug der bis jetzt erschienenen Jahres-Bände, welche einen unerschöpflichen Motivenschatz bergen und bei allen Fragen in Dingen der Wohnungs-Kunst präzise Antwort geben. Ob nun bei der Anschaffung der Bände Berufs- oder Liebhaber-Zwecke ins Auge gefasst würden — in beiden Fällen wird der Käufer hoch befriedigt sein. Auch zu Geschenkszwecken eignen sich die vornehmen, stattlichen Bände.

Bestellen Sie gefl. zur Probe:

Probenummer	mit 50 Illustr.	(Innenräume etc.)	Mk. **2.50**
Weihnachtsband 1903	„ 500 „	eleg. geb. . . .	„ **25.—**
Weihnachtsband 1904	„ 500 „	„ „ . . .	„ **25.—**

Verlangen Sie Inhalts-Verzeichnis der bis jetzt erschienenen Jahrgänge, sowie illustrierte Prospekte obiger Zeitschrift und unserer weiteren Verlags-Erscheinungen.

Meister der Innen=Kunst



ist der Titel eines im unterzeichneten Verlag erschienenen, aus einzelnen Tafel-Serien bestehenden Sammel-Werkes, welches die bedeutendsten Architekten des Inlandes sowohl wie des Auslandes in prächtigen Original-Entwürfen den Fachleuten sowohl wie dem gebildeten Publikum vorführen soll. Diese Serien enthalten durchschnittlich 12—14 Bild-Tafeln in eleganter Mappe mit knappem, erläuterndem Text:

I. BAILLIE SCOTT—Bedford. Preis Mk. 25.—.

Tafel 1: a) Erd-Geschoss, b) Ober-Geschoss, Grundriss, mehrfarbig. Tafel 2: a) Nord-, b) Ost-Ansicht des Gebäudes, mehrfarbig. Tafel 3: a) Süd-, b) West-Ansicht des Gebäudes, mehrfarbig. Tafel 4: Gesamt-Ansicht des Gebäudes, mehrfarbig. Tafel 5: Die grosse Halle, reich koloriert. Tafel 6: Der Speisesaal, reich koloriert. Tafel 7: a) Der Spielraum der Kinder, b) Das Studierzimmer des Herrn, mehrfarbig. Tafel 8: Der Musikraum mit Blick auf die Bühne, reich koloriert. Tafel 9: a) Das Schlaf-Zimmer der Eltern, b) Das Bade-Zimmer, c) Das Zimmer der Dame, reich koloriert.

II. CH. R. MACKINTOSH—Glasgow. Preis Mk. 25.—.

Tafel 1: Grundrisse, kol. Tafel 2—4: Geometrische Ansichten des Gebäudes, kol. Tafel 5—6: Perspektivische Ansichten des Gebäudes, schwarz. Tafel 7: Empfangs- nebst Musik-Zimmer, reich kol. Tafel 8: Fensterseite aus dem Empfangsraum, kol. Tafel 9: a) Klavier-Partie, b) Kamin-Partie, kol. Tafel 10: Kinderzimmer, kol. Tafel 11: Kamin-Partie aus dem Schlafzimmer, kol. Tafel 12: Kaminseite der Diele, reich kol. Tafel 13: Partie aus dem Schlafzimmer, kol. Tafel 14: Speisezimmer, reich kol.

III. LEOPOLD BAUER—Wien. Preis Mk. 20.—.

Tafel 1: Erd-Geschoss und Ober-Geschoss, Grundriss des Gebäudes, mehrfarbig. Tafel 2: West- und Nord-Fassade des Gebäudes, mehrfarbig. Tafel 3: Ost- und Süd-Fassade des Gebäudes, mehrfarbig. Tafel 4: Südwest-Ansicht, mehrfarbig. Tafel 5: Nordost-Ansicht, mehrfarbig. Tafel 6: Die grosse Halle, mehrfarbig. Tafel 7: Der grosse Empfangsraum, mit Blick auf die Bühne, mehrfarbig. Tafel 8: Das Zimmer des Herrn mit Durchsicht in die Bibliothek, mehrfarbig. Tafel 9: Das Speisezimmer, reich kol. Tafel 10: a) Partie aus dem Kinderzimmer, b) Partie aus dem Fremdenzimmer, mehrfarbig. Tafel 11: Partie aus dem Wohnzimmer, reich kol. Tafel 12: a) Partie aus dem Zimmer der Dame, b) Partie aus dem Zimmer der Tochter, reich kol.

Ein Dokument deutscher Kunst

(Darmstädter Ausstellung 1900)

Enthaltend ca. 500 Illustrationen Aussen-Architektur, Innen-Ausstattung, Möbel, Malerei, Textil-Erzeugnisse, Keramik, Klein-Plastik, Kunst-Verglasungen, Buch-Schmuck etc. Es zeigt das ungemein vielseitig vertretene Kunst-Gewerbe in Gesamt-Aufnahme und Details, wie es auf der Ausstellung der Darmstädter Künstler-Kolonie in so überaus eigenartiger, reizvoller Weise zur Darbietung gelangte. Der im Kunstgewerbe Stehende, wie der gebildete Laie werden gleich wertvolle Anregungen aus dem Werk ziehen.

Preis in modernem Luxus-Band mit geprägter Plakette Mk. 32.—

Moderne dekorative Kunst

(Internationale Ausstellung Turin 1902)

Bringt Einzel-Darstellungen, sowie Innen- und Aussen-Architektur der Internationalen Ausstellung in Turin und bietet das vollständigste und umfassendste Bild von der Ausstellung in allen ihren Teilen. Über 600 Illustrationen von Einzelobjekten, welche sich auf folgende Länder verteilen: Holland 98, Österreich 14, Belgien 19, Schottland 30, Ungarn 43, Frankreich 80, Deutschland 164, Italien 56, Japan 14, England 55, Skandinavien 61. Diese Publikation ist ein Geschenkwerk ersten Ranges u. bietet für Architekten, Baumeister, Möbel-Fabrikanten etc. sowie kunstsinnige Private eine General-Übersicht über das internationale moderne Kunstgewerbe.

(Einband echt Pergament mit echt Gold-Prägung.)

Deutsche Ausgabe: Preis Mk. 24.—.
Französische Ausgabe: Preis Frcs. 30.—.

Kochs Monographien.

Eine Sammlung von reichillustrierten Sonderwerken mit Muster-Leistungen der hohen und angewandten Kunst, sowie kultur- und kunstgeschichtlich bedeutenden Ausstellungen und Schöpfungen.

I. Moderne Stickereien (II. Aufl.) mit ca. 100 Abbildungen und vielen mehrfarbig. Beilagen. — Eine Auswahl moderner Stickerei-Arbeiten in jeder Technik sowie mustergiltige Entwürfe hervorragender Künstler u. Künstlerinnen. Preis in Leinen geb. Mk. **6** –

II. Das Kleid der Frau von Alfred Mohrbutter. Mit weiteren Beiträgen von Prof. H. van de Velde, Frau Anna Muthesius, Fräulein Else Oppler, Prof. P. Behrens u. v. a., ca. 100 Seiten umfassend, mit 12 Kostüm-Entwürfen in Schwarzdruck, 8 farbigen Kostüm-Entwürfen, 32 farbigen Stoffmustern, ca. 45 ganzseitigen photographischen Reproduktionen nach ausgeführten Kostümen und Text-Illustrationen nach solchen mit ausführlichem Text von Alfr. Mohrbutter. Preis in Leinen gebunden Mk. **12**.–.

III. Das Nietzsche Archiv zu Weimar (gelangt Ende 1904 zur Ausgabe) mit Text von Dr. Paul Kühn.

IV. Künstlerische Frauen-Arbeiten ca. 100 Seiten mit vielen Illustrationen und 2 farbigen Beilagen. Enthaltend eine erlesene Auswahl vorbildlicher Arbeiten in Stickerei, Spitzen, Fächern, Wandteppichen, Teppichen, Leder- und Holzbrandarbeiten etc. (Erscheint Herbst). Preis in Leinen geb. Mk. **6**.–.

V. Ernst Moritz Geyger—Berlin-Florenz und sein künstlerisches Schaffen in Studien und ausgeführten Werken: Malerei, Radierung, Plastik, Bronzen, Kleinkunst; mit 61 Illustrationen, sowie Text von M. Rapsilber—Berlin. Preis in Leinen gebunden . Mk. **5**.–.

VI. Professor Otto Eckmann. Seine künstlerische Entwickelung und seine kunstgewerbliche Tätigkeit; mit ca. 70 Abbildungen und 5 mehrfarbigen Beilagen sowie Text von Dr. M. Osborn und Dr. Zimmermann. Preis in Leinen geb. Mk. **6**.–.

VII. Ein Dokument deutscher Kunst. (Die Ausstellung der Darmstädter Künstler-Kolonie). — Enthaltend ca. 500 Illustrationen Aussen-Architektur, Innen-Ausstattung, Möbel, Malerei, Textil-Erzeugnisse, Keramik, Klein-Plastik, Kunst-Verglasungen, Buch-Schmuck etc. Preis geb. Mk. **32**.–.

VIII. Internationale Ausstellung für moderne dekorative Kunst in Turin 1902. Enthaltend ca. 600 Illustrat. der hervorragendsten Objekte, Einzel-Darstellungen, sowie Innen- und Aussen-Architekturen der Internat. Ausstellung in Turin. — Preis geb. Mk. **24**.–.

In Vorbereitung befinden sich:

IX. Moderne Malereien mit einer hervorragenden Auswahl von Gemälden moderner Meister.

X. Moderne Skulpturen mit einer hervorragenden Anzahl abgebildeter Bildhauerarbeiten.

J. C. HERBERT'SCHE HOFBUCHDRUCKEREI (FR. HERBERT)





